



José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado* e o Portugal dos anos 50: uma viagem entre estruturas e registos linguísticos¹

¹ O texto que aqui se apresenta é a tradução portuguesa de um artigo recém-publicado em Piero Ceccucci (dir.), *Sul ciglio verde della strada le margherite. Studi di lusitanistica in onore di Giulia Lanciani*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2011, pp. 277-285.

² Ver o texto em www.iplb.pt. A mesma ideia encontra-se em Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires. Entrevista de Artur Portela*, Lisboa, Dom Quixote, 1991, p. 61.

³ Os exemplos que se seguem são extraídos do romance de José Cardoso Pires aqui analisado: *O Anjo Acorado*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1958. Ed. consultada: 10.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1999, p. 101.

⁴ José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*, op. cit., p. 63. Um verbo no plural refere-se a um sujeito mentalmente plural mas gramaticalmente expresso no singular; o verbo no plural “fossem” refere-se ao termo anteriormente expresso no plural “tatuagens”, ainda que o sujeito gramatical da oração em questão seja “uma [tatuagem]”.

⁵ “[...] abandonavam as cavernas das falésias e vão à vida” [sublinhados nossos], in *ibidem*, p. 60: uma das formas verbais encontra-se no imperfeito do indicativo e a outra no presente. Sobre a técnica de uso dos tempos verbais em José Cardoso Pires ver João Décio, “Para uma revisão de aspectos ficcionais do tempo em O hóspede de Job, de Cardoso Pires”, *Cadernos de literatura*, n.º 7, Coimbra, Centro de literatura portuguesa da Universidade de Coimbra – INIC, 1980, pp. 45-49.

⁶ Cf. por exemplo José Cardoso Pires, op. cit., p. 56: “Casas à esquerda, casas à direita, redes apodrecidas e covos de lagosta pendurados nas paredes”; ou p. 71: “Mar para um lado e para o outro, mar e mais mar. Mar à altura dos olhos – no horizonte; mar por baixo dos pés”.

⁷ Repare-se, por exemplo, nos numerosos casos em que o autor insere uma vírgula entre o sujeito e o predicado; ou na entoação espontânea resultante da leitura de frases como “[a]ntigamente dizia-se que o homem... Como é? Espere, já me lembro”, cf. *ibidem*, p. 66.

⁸ Por exemplo, algumas repetições como as das páginas 105 (“por aí fora, por aí fora”), 121 (“a escorregar, a escorregar”), ou outras repetições baseadas em relações etimológicas (p. 120: “Morrer para o salvar? [...] E salvava-o?”; p. 121: “E venceu. E, vencendo, [...]”) ou em gradações (p. 121: “um palmo, dois palmos”).

⁹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁰ No sentido de “bonito”, “agradável”.

¹¹ José Cardoso Pires, op. cit., p. 91.

“Uma das coisas” – confessa Cardoso Pires numa entrevista realizada em 1994 – “que a mim me agradam e que eu gostaria de fazer era corromper o mais possível a língua. A primeira condição para escrever bem é saber gramática, a segunda é esquecê-la. Em tudo quanto se ama há o desejo de corromper. Corromper no bom sentido, de estragar descobrindo”².

O jogo infantil de descobrir a realidade desmontando-a, destruindo-a, fazendo-a em mil pedaços, para Cardoso Pires é apropriado e adaptável à realidade linguística, ao trabalho da escrita. Ao ler os seus textos é necessário, portanto, ter sempre presente este seu objetivo inicial, esta “necessidade de corromper para criar”, sentida e aplicada pelo escritor como ato de amor: “Escrever é um movimento constante de destruição e de recriação. Nada se cria sem destruir e nada se exalta sem agredir”. E até a própria evolução da linguagem humana é vista como um fenómeno que, de corrupção em corrupção, se vai modificando, afirmando, codificando: “a própria língua” – afirma no seu livro-entrevista elaborado por Artur Portela – “para se ajustar à expressão do tempo tem de ser corrompida”. A “infracção das regras” permite, portanto, a progressão no percurso diacrónico da língua.

Mas o autor adverte que este processo de desgramaticalização nem sempre é fácil de atingir: “Tudo quanto eu escrevi está muito longe disto e ainda tenho esperanças de o conseguir”. A transgressão sintática dá-se mais facilmente no domínio da oralidade ou, melhor dizendo, na representação gráfica que Cardoso Pires faz da realidade, em que a linguagem pode ser mais facilmente moldável e a palavra é recriada de modo dinâmico, de acordo com formas já em uso e com ruturas elaboradas: por exemplo, a negação irónica “Ná”³ em vez de não; a concordância *ad sensum*⁴ entre o sujeito e o verbo; a ausência de coerência entre os tempos verbais⁵; os períodos constituídos exclusivamente por sequências de substantivos que se sucedem, sem verbo⁶; as pausas, indicadas por vírgulas, reticências, pontos de exclamação e de interrogação, que respeitam o ritmo da voz e da entoação, sem as restrições da pontuação normativa⁷; o ponto de interrogação que assume uma função enfática e de intercalação (“entendes?”, “não é?”); a abundância de repetições que conferem um maior movimento à ação, realçam temas, enfatizam o discurso, manifestam incerteza, aborrecimento, ou o decurso rápido do tempo⁸. Ao nível da oralidade, predominam também expressões do registo quotidiano, como o familiar *chatice*⁹, *giro*¹⁰, ou a exclamação *caramba*¹¹, usada eufemisticamente para ocultar um vocábulo obsceno. Mais

triviais, ainda que já façam parte da linguagem comum da gíria popular portuguesa, usados por transposição de significados em contextos não sexuais, são vocábulos como *gaíta*¹², *lixar*¹³, *ralar-se*¹⁴, ou *bolas*¹⁵ (para exprimir insatisfação). Os diálogos são, portanto, construídos numa língua muito marcada pelo registo quotidiano, característica de grupos de diversas tipologias sociais frequentemente postas em confronto/conflito entre si.

A variedade de ambientes em que interagem as personagens dos romances de Cardoso Pires facilita um alargamento progressivo dos contextos de utilização da língua: do ambiente rural ao urbano, das esferas cultas aos meios onde se nota a ausência de instrução. Uma análise da totalidade da obra partindo desta chave de leitura requereria, sem dúvida, muito mais espaço do que o que temos à disposição. Limitar-me-ei, portanto, para este tipo de análise baseada nas variantes sociolinguísticas, a examinar o seu primeiro romance, *O Anjo Ancorado* (1958), onde é já visível, embrionariamente, a diversidade de registos linguísticos a que Cardoso Pires virá a recorrer nas obras que se seguiram.

Neste romance, encontramos-nos face à realidade de uma pequena povoação do Portugal dos anos 50 – “um espaço fechado, um lugar de infelicidade e solidão”¹⁶ – representado por algumas cenas antropomorfizadas e dialogadas. Nele não acontece nada de especial: tudo se passa durante uma viagem. Uma viagem real realizada por um casal de amigos (Guida Sampaio e João) num luxuoso descapotável à pequena povoação de São Romão, perto de Peniche; viagem metafórica a um país salazarista; viagem simbólica ao interior da miséria e da solidão humanas. As personagens, inseridas no nítido “contraste entre o casal e o automóvel e a aldeia e seus habitantes”¹⁷, são assim perscrutadas através dos seus diálogos, das situações inter-comunicativas em que se encontram, das suas recordações.

Nesta paisagem humana, as pessoas da aldeia, de condição humilde, quase no extremo da fome, intervêm principalmente em três contextos diferentes:

1. Um velhinho fala com uma perdiz que recentemente ganhou asas e que tenta, em vão, levantar voo em direção ao oceano – trata-se portanto de um interlocutor que não fala e com o qual o velho pode exprimir-se como num monólogo. O velho utiliza uma linguagem parca, sintética, repetitiva (“O que eu envelheci do outro ano para cá. O que eu envelheci”¹⁸) e repleta de interrogações (“Não te dizia? [...] Já pedes paz?”). A estrutura pouco elaborada das frases deste homem surge enriquecida pela linearidade do pensamento, pela clareza do objetivo a atingir, pela astúcia que move as suas palavras: “Que hei-de eu fazer? Morrer para o salvar? [...] E salvava-o? Comia-o, para que estou eu com coisas?”.

2. Um grupo de pessoas que conversam num bar, como num quadro vivo, intervindo, num discurso quase ao desafio do tipo “dize-tu-direi-eu”. A situação é a de um encontro público em que as exigências comunicativas correspondem à lógica do grupo. Neste ambiente social, o registo popular é marcado por expressões correntes, frases feitas, repetições, abundância de superlativos. Todos estes elementos linguísticos conferem expressividade e ênfase à linguagem oral. Refiram-se apenas alguns exemplos: “Querias. Um mero daqueles, apanhado à linha. Foi mas foi à espingarda”. “Muito superiores, muito superiores. Estes trazem coisas muitíssimo mais preparadas”. “Compara-se lá, senhor”.

3. Partindo do contexto social público de um ambiente pobre, Cardoso Pires chega depois a um ambiente mais íntimo e familiar. É a terceira situação: uma família controla os movimentos do casal com o objetivo de ganhar algum dinheiro, vendendo um melro. Nesta ocasião são trocadas algumas frases, poucas mas significativas, entre personagens predominantemente femininas. Este nível de língua é representado simbolicamente por uma única pergunta, premente e ansiosa: “Ainda lá estão, minha mãe?”; “Ainda lá estão, mulher”.

Por outro lado, do lado dos burgueses, poderiam ser selecionadas outras situações significativas:

1. Um monólogo da protagonista feminina enquanto espera pelo regresso do companheiro de viagem que se ausentou para um mergulho no mar, onde queria pescar. Falando consigo própria, a rapariga utiliza um registo culto e elaborado que acaba por ter um efeito disparatado, dirigindo-se perguntas retóricas sobre o motivo por que existem aldeias assim isoladas do mundo, sobre a desorientação da sociedade; utiliza palavras complexas como *abismo*, recorre a imagens metafóricas em que

¹² *Ibidem*, p. 123.

¹³ *Ibidem*, pp. 64, 93.

¹⁴ No significado original de “triturar com ralador”, e depois com o sentido figurado de “atormentar-se”, “preocupar-se”.

¹⁵ José Cardoso Pires, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶ Cf. Antonio Tabucchi, “Um Romance Interrogativo”, in José Cardoso Pires, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ Cf. Liberto Cruz, *Análise crítica e selecção de textos*, Lisboa, Arcádia, 1972, p. 32 ss..

¹⁸ José Cardoso Pires, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 81.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 57.

²⁴ *Ibidem*, p. 59. Mais tarde, João repetirá de si para consigo: "É bom, é livre".

²⁵ *Ibidem*, p. 151.

associa São Romão a uma *jangada*; dá ordens ao vento para que se aplaque, com verbos no imperativo e em tom profético; compõe versinhos ritmicamente mal construídos.

2. Uma segunda situação de interação linguística surge na conversa entre os dois protagonistas e as pessoas do seu ambiente social, encontros vividos como *flashback* na narrativa: nesta realidade os contextos sociolinguísticos representados por Cardoso Pires são variados e delineados com traços rápidos. Ainda no âmbito burguês, nas conversas entre pessoas pertencentes ao mesmo grupo social do casal podem observar-se diferentes registos e usos linguísticos. Esta variedade é sublinhada até por uma frase dita pela protagonista feminina: "Cada juventude tem o seu código".

Em particular, destaca-se a voz de um artista, um escultor, que usa uma linguagem pomposa destinada a causar impressão ("Retomar a tradição, ir para os esmaltes, enobrecer o adorno, a baixela"¹⁹), num tom claramente excêntrico ("artes longas [...] Artes de grande passado"²⁰), recorrendo a latinismos irónicos ("Pax tecum, Gatucha"²¹), desenhando o fermento da vida política de alguns anos antes e traçando quase, através da própria linguagem, um debate ideológico ("Nesse tempo íamos a bailes mas, à saída, corríamos a cidade a colar cartazes"²²).

3. O pai do protagonista masculino utiliza já um registo linguístico diferente, ao aconselhar o filho a encarar a vida de forma menos politizada, defendendo os baluartes da tradição e usando uma série de imperativos exortativos ("Vê bem. Não queiras medir-te com eles. Olha") e um tom de advertência ("são lobas batidas, cheias de ronha. Lobas, entendes?"). Cardoso Pires regista, portanto, através destas trocas comunicativas, uma variação linguística em função das gerações das personagens. Esta alternância de registos é marcada pela intervenção do narrador numa explicação entre parêntesis acrescentada imediatamente a seguir "(Vocês, repare-se: o vício de tratar uma pessoa como um fanático de qualquer seita menor)".

4. Mas o romance surge constelado predominantemente pelas conversas entre os dois elementos do casal. Em contraposição à linguagem extremamente pobre das mulheres a propósito do pequeno melro surge o discurso excessivo, petulante, exuberante, de Guida, que interroga insistentemente o seu companheiro de viagem acerca de tudo, utilizando expressões complexas, recorrendo a numerosas subordinadas com verbos no imperfeito do conjuntivo e a um léxico por vezes deliberadamente ousado. A rapariga, com uma experiência de vida em ambiente estudantil, forjada na academia, ainda que responda a instâncias culturais, apresentando uma maior riqueza de adjetivos e uma articulação verbal rica e variada, exprime o seu pensamento de uma forma tortuosa e com sobreposição de elementos. A sua linguagem peca por vezes por falta de espontaneidade, por tentativas falhadas de autobiografismo, por um formalismo que vai construindo uma barreira linguística que a separa do seu companheiro. A tentativa que a rapariga faz de superar as distâncias acaba por ser inviabilizada pelas intervenções da personagem masculina que, com constantes referências sarcásticas e com uma linguagem enxuta, por vezes agressiva e conflituosa, desmistifica e ridiculariza a linguagem por ela utilizada. Repare-se, por exemplo, no momento em que Guida tenta, sem obter resposta, acariciar João; ou em que este, mostrando o enorme peixe que acaba de pescar, corrige Guida, de forma irónica e irritante, quando esta pronuncia *mergo* em vez de *mero*: "*Mero*. Ao menos respeite os pergaminhos dos bons peixes. *Mero*, *me-ro*." (para melhor reproduzir o registo oral, Cardoso Pires recorre aqui ao hífen a dividir as sílabas). O escritor sublinha também assim, com extrema severidade, outras palavras e frases, verbos e formas de entoação utilizados pela professora licenciada que, numa equação de opostos, é exposta a um encontro/confronto com João, o seu companheiro de viagem, burguês como ela, frequentador das mesmas festas e dos mesmos ambientes. A frase "[e]sta gente tem personalidade"²³, por exemplo, referindo-se a alguns rostos dispersos em volta do balcão de um bar, ou os adjetivos "livre" e "bom"²⁴ aplicados a uma paisagem desértica causam incómodo a João, que – como o autor – parece querer combater a falsa retórica, perguntando à rapariga, em tom pungente, se alguma vez escreveu poesia (certo de obter uma resposta afirmativa). Pela sua parte, Guida detesta a definição de "amiga" que lhe atribui João: "Odeio – acrescenta a rapariga – essas emancipações de meia tigela, têm qualquer coisa de puritano e de exibicionismo. E depois, sabe, cheiram a exército de salvação que tresanda"²⁵. Cardoso Pires estabelece aqui

uma nítida demarcação linguística baseada na oposição de posições psicológicas, de fatores geracionais, ainda que marcados por poucos anos de diferença, de ambientes culturais, de subcódigos linguísticos característicos dos dois sexos. A linguagem utilizada pelo autor é portanto – para usar uma expressão de Eduardo Lourenço²⁶ – uma “linguagem alusiva, banal e feroz do quotidiano citadino, apressado, fulgurante, teatral”, com “diálogos, próximos do silêncio ambíguo e ameaçador dos gestos”.

O confronto entre mundos linguísticos diferentes está presente, ainda que de forma menos marcada, nas duas situações de interação entre os dois ambientes distintos (o popular e o burguês) que, por um dia, se encontram e convivem em São Romão. Neste contexto interagem com o casal um rapazinho que tenta vender um pequeno melro à rapariga e um senhor de idade que procura vender às duas personagens uma perdiz recém-nascida que acabou de capturar. O tipo de linguagem utilizado por Guida, até àquele momento prolixo e quase melíflu, com o seu companheiro de viagem (baseado totalmente em verbos de cortesia e em formas do imperativo exortativo: “Ajude-me”; “Peço-lhe”; “Palavra que não levou a mal?”) torna-se seco, amargo, duro, lacónico, na interação com o meio social diferente do seu. Responde ao rapaz que pretende vender rendas: “Não queremos, escusas de teimar que não queremos”; “Não te canses que não vale a pena”; “Outra vez?”. Expressões igualmente claras e definidas, com imperativos cortantes, encontram-se no diálogo com o senhor de idade, na tentativa de lhe tirar das mãos a pequena perdiz: “Peça lá, despache-se. Cinco escudos, está bem? Sete e quinhentos, pronto. Vá, leva sete e quinhentos para deixar o perdigoto em paz. Agora ponha-se a mexer”. A sua linguagem torna-se mais colorida no fim do romance, quando o velho, numa cena quase parodística, volta a apoderar-se da perdiz comprada pelo casal e libertada na floresta: “Filho da mãe, velho nojento”, de tal forma que o insulto da mulher desliza quase para um registo cómico.

Sem dúvida mais irónica é a linguagem utilizada pelo seu companheiro de viagem quando tenta fazer compreender a Guida que o dinheiro entregue à criança para a afastar acabará por a fazer voltar (“temos aí o miúdo outra vez”), que as perdizes são normalmente utilizadas nas tabernas: “Hoje há passarinhos, nunca viu o leiteiro?” e sobretudo que “[p]or sete e quinhentos não é possível manter o mundo quieto”²⁷.

Durante a sua intervenção, o rapazinho que queria vender o melro controla perfeitamente a sua linguagem popular com palavras essenciais, bem construídas, sem redundâncias, apenas com a descrição do objeto e do preço. A insistência é assinalada por Cardoso Pires pela repetição enfática do vocativo *senhora* e pelos exortativos “[c]ompre lá”. O senhor de idade, pelo contrário, no seu contacto com os dois indivíduos, destaca-se com dificuldade da sua linguagem popular: para dizer ao casal que, à falta de outra coisa, comeria a pequena perdiz, usa a expressão “[n]ão havendo outra coisa, marcha”; “Não deve ter quinze dias, não, senhora”; “[é] um fino pássaro, essa lhe garanto eu”; “Com umas pedrinhas de sal, azeite e meio pão fica um homem almoçado”.

Estes deslizes, que nascem frequentemente da representação gráfica do contexto oral, adquirem forma e energia nos diálogos bem definidos e delimitados por aspas em que se encontram integrados. Mas frequentemente, e este é talvez o elemento mais interessante da prosa cardosiana, na passagem desenvolta de um registo a outro, estes diferentes materiais linguísticos diluem-se na narrativa como se o sujeito que narra estivesse envolvido no próprio fluir do discurso das personagens, e o escritor-narrador, numa espécie de urgência dinâmica, se divertisse a apresentar ao leitor um pastiche linguístico, como uma reinvenção expressiva que põe lado a lado, em convivência espontânea, plausível e não conflituosa, a gíria, o dialeto, a língua corrente ou literária, o repertório técnico. E talvez seja mesmo esta multiplicidade de discursos narrativos²⁸, esta pluralidade de formas linguísticas e este processo de contaminação de linguagens a determinar a plasticidade dos romances de Cardoso Pires, fazendo com que a palavra escrita, numa cumplicidade provocatória com o realismo fotográfico²⁹, se transfira para as imagens nas adaptações cinematográficas. Nesta sobreposição e mistura de registos linguísticos e de linguagens específicas (extraídos – limitando-nos a este romance – do mundo da música, da pesca, da publicidade, da tecnologia³⁰), Cardoso Pires tornar-se-á mestre nos romances que se seguem. A sua fisionomia estilística, continuamente alimentada por níveis de língua diferentes

²⁶ Eduardo Lourenço, Prefácio “Espelho sem reflexo”, in José Cardoso Pires, *Corpo-delito na sala de espelhos*, 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 13 ss.

²⁷ *Ibidem*, p. 154.

²⁸ Relativamente aos discursos narrativos cf. Maria Lúcia Fernandes Guelfi, “O diálogo das máscaras: subjectividade e identidade em José Cardoso Pires”, in *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do 3.º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 205-212.

²⁹ Cf. Massaud Moisés, *O conto português*, São Paulo, Editora Cultrix, 1975, p. 347 ss.

³⁰ O autor define, por exemplo, o automóvel nos seguintes termos: “Talbot Lago, dois litros e meio”.

³¹ José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*, op. cit., p. 66: "O homem é fogo, a mulher estopa, vem o diabo e assopra"; "Em Portugal, três meses de Inverno, nove de inferno".

³² *Ibidem*, p. 85.

³³ *Ibidem*, p. 97.

³⁴ É citada a canção *As long as I have you*. Cf. *ibidem*, p. 56.

³⁵ *Ibidem*, p. 86.

³⁶ *Ibidem*, p. 92.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 93.

³⁹ *Ibidem*, p. 141.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 148.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 151.

⁴⁵ *Ibidem*.

e diferentes modalidades expressivas, recorre a um amplo leque de material lexical e frasístico: pode referir-se, inclusivamente no caso d' *O Anjo Acorado*, o uso de provérbios³¹, expressões idiomáticas ("limpar as mãos à parede"³²), maneiras de dizer ("às duas por três"³³), anedotas, a inserção de canções de Elvis Presley³⁴, do hino nacional³⁵, de versos de Shakespeare, etc..

A interação entre personagens e narrador é por vezes permitida pelas perguntas constantes que são dirigidas ou suscitadas por um e retomadas pelo outro: assim, a mulher-*Anjo Acorado*, por exemplo, falando das casas de São Romão, reflete em voz alta sobre a sua condição: "a terra expulsando um punhado de malditos"; e o narrador responde em seguida com o mesmo tom: "A terra? E porque não o mar?"³⁶. É ainda o narrador a mostrar-se surpreendido por ter usado as palavras ridículas de Guida, interrogando-se acerca da sua pertinência: "Pela naturalidade com que se acompanhavam nesta viagem de ocasião, não é difícil admitir que ambos conheciam uma mesma geografia da cidade (geografia será um termo de Guida?)"³⁷. Num outro passo julga com severidade a linguagem da mulher: "Melhor ou pior, – diz a personagem feminina – todas as pessoas precisam de lugares-comuns"³⁸, jogando com as palavras lugar/localidade/sítio frequentado em comum por algumas pessoas e a locução "lugar comum". O narrador reforça, desta forma, o tom corrosivo: "num jogo, fraco jogo, de palavras". Ou quando, reproduzindo em discurso direto uma frase da rapariga, se sente obrigado a acrescentar uma nota: "O pior – põe na boca de Guida – é que poucas pessoas realizam a pobreza dessa saída. Pensar"³⁹. Com aguda e irónica precisão, acrescenta uma detalhada nota de rodapé: "1. Realizar no sentido de conceber, imaginar dentro de limites reais. Em inglês: to realize. Guida Sampaio tinha vivido na África do Sul"⁴⁰. Não lhe fica atrás a dissertação sobre os termos civilizado, usado por Guida, honra, "como termo-chave, termo sagrado, como termo-tipo"⁴¹ utilizado pela burguesia do século XX, "que, em caso de falência, punha luto e deixava crescer as barbas"⁴², e o vocabulário usado pelos ativistas políticos de serviço: "correcto, capaz, prestigioso, termos em que não se empenha tanto a moral do indivíduo. Um sujeito correcto, um cidadão prestigioso, um político capaz"⁴³: reflexões que oscilam entre o pensamento do eu narrador e o de João, com uma função predominantemente metalinguística por parte do autor. E neste jogo com a língua, em que são definidas as palavras a atribuir aos bons ("capaz, europeu, muito europeu") e as que dizem respeito aos maus ("possidónio, grosseiro"), não falta sequer a exclamação da personagem feminina de que "[a]s palavras só servem para atraiçoar"⁴⁴.

Em Cardoso Pires a palavra é, portanto, inicialmente apresentada e depois analisada, elaborada e por fim comentada de um ponto de vista crítico num contexto histórico-cultural. Estes expedientes, num movimento inquieto entre as personagens, entre as personagens e o ambiente social em que vivem e interagem, entre as personagens e o narrador, entre o narrador e o leitor, evidenciam o valor da palavra que varia de acordo com o tom, o sujeito que a utiliza, o momento histórico em que é empregue. Cardoso Pires-narrador parece treinar o leitor para uma espécie de consciencialização relativamente às palavras e de reconhecimento das variedades linguísticas e das suas funções expressivas de acordo com os contextos em que se inserem. Num passo, refere-se mesmo explicitamente ao "cheiro de certas palavras; ou o sabor delas, que é o mesmo"⁴⁵.

Para Cardoso Pires, as palavras possuem, portanto, sistematicamente, perfumes e sabores, tal como denotam um facto cultural e transparecem um conteúdo emocional. O autor não se limita a definir o nível de língua popular por oposição ao erudito, o formal e o informal: penetra mesmo nos respetivos ambientes sociais para transmitir a diversidade de cada um deles de acordo com o contexto de uso, e o leitor é chamado a participar nesta oficina do conto, a interagir linguisticamente com o autor, o narrador e as personagens através de uma nova dimensão expressiva, numa constante viagem de leituras e releituras do texto.

Resumo:

Partindo de uma análise aos vários registos de língua que Cardoso Pires utiliza no romance *Anjo Acorado* e à relação entre esses registos e a paisagem humana, social e cultural, este ensaio procurará evidenciar os processos que fizeram do autor um dos mais importantes nomes da Literatura Portuguesa do século XX e um dos mais capazes de trabalhar num discurso articulado diferentes retratos do país salazarista. Teremos em conta a intenção sempre manifestada pelo autor de corromper com o seu trabalho a estrutura gramatical da língua.

Palavras-chaves:

Cardoso Pires; Anjo Acorado; Registos de Língua; Palavra.

Abstract:

Starting from an analysis of the several language variations used by Cardoso Pires in the novel *Anjo Acorado* and of the relation between those variations and the human, social and cultural landscape, this paper will try to show the processes which made this author one of the most relevant names of the twentieth century Portuguese Literature, as well as one of the best at constructing different pictures of Salazar's country in an articulated discourse. We will consider the author's manifested intention of corrupting the grammatical structure of language with his work.

Keywords:

Cardoso Pires; Anjo Acorado; Language Variations; Word.